

VARIA

O LUDZIACH FILMU

Alicja Helman

Starszy brat Andrzeja Wajdy

Pojęcie pokolenia jest słowem-kluczem nieodzownym dla prób interpretacji pewnego fragmentu twórczości Andrzeja Wajdy. Wydaje się bowiem, że reżysera, zwłaszcza w pierwszej fazie jego artystycznych dokonań, szczególnie fascynowały dzieje jednego pokolenia. Pokolenia, które nie było jego własnym, choć było mu najbliższe, nie tylko ze względów metrykalnych. Intellektualnie, duchowo, ideowo należał do tej samej, co ono formacji, choć nie było mu dane dzielić jego przeżyć w takim stopniu, w jakim tego pragnął. Po latach napisał: „Moje filmy wojenne opowiadają w pewnym sensie o tym, czego nie ma w mojej biografii, a co przeżyli inni. Wiedzieliśmy, że jesteśmy głosem naszych zmarłych, a naszym obowiązkiem jest danie świadectwa o tych, którzy byli lepsi. Bo my uratowaliśmy się tylko dlatego, że byliśmy gorsi, mieliśmy mniej śmiałości, mniej odwagi, mniej wyobraźni, albo może właśnie zbyt wiele wyobraźni”¹.

Andrzej Wajda urodził się w roku 1926, główni bohaterowie *Pokolenia*, *Kanału*, *Popiołu i diamentu*, *Lotnej*, *Samsona*, *Krajobrazu po bitwie*, *Kroniki wypadków miłosnych* i *Pierścionka z orłem w koronie* wywodzą się prawdopodobnie z roczników 1918-1924, tzw. pokolenia Kolumbów. Ich udziałem stała się wojna 1939 roku, walka z okupantem, powstanie warszawskie i wreszcie dramat końca wojny; przyniósł im inną Polskę niż ta, o którą walczyli i dla której zdolni byli wszystko poświęcić. Sformułowanie, że te właśnie wydarzenia stały się ich udziałem, nie oddaje istoty sprawy. Rzecz w tym, że wejście tego pokolenia w dorosłość, samostanowienie, wybory

¹ A. Wajda: *Moje notatki z historii*. „Kwartalnik Filmowy” 1996/1997, nr 15-16, s. 9.

czynione na własny rachunek i odpowiedzialność dokonało się poprzez takie wydarzenia. Andrzej Wajda to właśnie chciał przekazać i wypowiedzieć, robiąc filmy nie o sobie, lecz jakby o swoim starszym bracie. W rzeczywistości go nie miał, lecz śledził jego dramatyczny życiorys zazdrośnym okiem, z miłością i podziwem. W swojej twórczości filmowej mógł dać temu wyraz. Pociągała go tragiczna wyjątkowość pokolenia, którego – jak pisze Zdzisław Jastrzębski – świeżo uzyskana dojrzałość (przełom życiowy) naznaczył przełom historyczny – wybuch wojny i które „było wychowywane jako pierwsza generacja odbudowywanej po okresie rozbiorów niepodległej Polski”².

„Pokolenie – według Pawła Rodaka nawiązującego w swojej książce do fundamentalnych w tej mierze ustaleń Kazimierza Wyki – jest [...] specyficznym, zbiorowym doświadczeniem czasu. Doświadczenie to może się przejawiać zasadniczo na dwa sposoby: jako instynktowne bądź oparte na świadomości wspólnych celów i zadań, poczucie łączności”³.

Autorytety, do których się odwołuję traktują o problematyce pokolenia w odniesieniu do kategorii pokolenia literackiego. Ale, jak się wydaje, wspólnota doświadczenia, która ukształtowała to właśnie pokolenie, legła u podstaw świadomości zbiorowej całej generacji. A tym samym zasadne będzie sięgnięcie do tych ustaleń, które pomogą nam myśleć o bardzo przecież różnych bohaterach wymienionych przeze mnie filmów Wajdy, jako o członkach pewnej wspólnoty pokoleniowej właśnie. Literaturoznawcy operują pojęciami „przeżycia pokoleniowego” i „świadomości pokoleniowej”. Mianem przeżycia pokoleniowego określają wielkie duchowe wstrząsy, na które ludzie młodzi reagują w sposób najbardziej żywy, tak, że stają się one dla nich czynnikami wyróżniającymi w całej biografii, zwłaszcza, że z reguły łączą się z ważnymi wydarzeniami historycznymi. Pod wpływem tych przeżyć rodzi się świadomość pokoleniowa – świadomość odrębności własnej i własnych celów ukształtowanych na gruncie określonych wyobrażeń i idei. Pokolenie – idąc dalej śladem rozumowania P. Rodaka – samo siebie postrzega jako pokolenie i przez innych jest tak właśnie postrzegane⁴. Wspólnotę doświadczenia pokoleniowego określiły jednak nie tylko przeżyte przez to pokolenie kataklizmy, lecz także i to, co je poprzedziło. A więc wspólne doświadczenie społeczne, edukacyjne, kulturowe, wreszcie wspólne lektury, piosenki, zabawy, uroczystości i ceremonie. Kiedy Jakub Gold, młody Żyd, bohater *Samsona* udaje się po raz pierwszy na Politechnikę, myśli o tym, że

² Z. Jastrzębski, *Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia*. Warszawa 1969, s. 58.

³ P. Rodak: *Wizje kultury pokolenia wojennego*. Wrocław 2000, s. 7-8.

⁴ Tamże, s. 8-9.

znajdzie przyjaciół. I tak to właśnie formułuje – wychowaliśmy się na tej samej ziemi, czytaliśmy te same książki... Zaraz potem Jakub dostanie bolesną lekcję, uświadamiającą mu, co dla rówieśników znaczy jego inność.

Kiedy chcemy mówić o świadomości pokoleniowej bohaterów Wajdy, zrekonstruować ten zespół przekonań, idei i wyobrażeń, który przesądzał o dokonywanych przez nich wyborach i decyzjach musimy uwzględnić szereg dodatkowych czynników. To, co bohaterowie wiedzą i potrafią przekazać na swój własny temat; to, co o nich sądzi i chce przekazać Andrzej Wajda z perspektywy umożliwiającej mu dystans wobec swoich postaci (najważniejsze filmy powstały w drugiej połowie lat pięćdziesiątych), a wreszcie ograniczenia cenzuralne, stanowiąc rodzaj filtru przepuszczającego tylko to, co w ówczesnym okresie było do przyjęcia dla ludzi decydujących o kształcie polityki kulturalnej. W 1955 roku, realizując *Pokolenie*, Wajda nie mógł jeszcze zrobić filmu o swoim starszym bracie – młodym człowieku z inteligentnej rodziny, studencie podziemnego uniwersytetu, żołnierzu Armii Krajowej, nie opuszczającym szeregów po zakończeniu wojny. Mógł zrobić film o innym młodym człowieku, o którego być może otarł się przypadkiem, o kimś takim, jak syn stróża czy służącej. W *Pokoleniu* starszy brat Andrzeja Wajdy byłby być może wśród AK-owców, którzy przechowują broń w Zakładach Berga, niechętni są pracującym tam młodym komunistom, sztydzą z powstania żydowskiego i zostają przepędzeni z proletariackiego osiedla. Był to obraz AK-owca zgodny z ówczesną, propagandową wykładnią, z pewnością nie obraz hołubiony przez Wajdę, choć też zapewne i nie wymuszony na nim. Ale już w *Kanale*, *Popiele i diamentach*, *Lotnej* mamy do czynienia z wykształconymi młodymi ludźmi. Subtelnemu podchorążemu Korabowi doskwierają warunki polowe (kiedy tylko może, stara się ogolić, zwraca uwagę Stokrotce, że śmierdzi), poza sferą swojej działalności bojowej mógłby uchodzić za „paniczka”.

Maciek Chelmiński wspomina o swojej maturze, ewentualnej przepustce do nowego życia, o perspektywie studiów. Podobna jest sytuacja bohatera *Pierścionka z orłem w koronie*. Młodzi eleganccy oficerowie z *Lotnej* to niewątpliwie elita społeczna i towarzyska. Tadeusz z *Krajobrazu po bitwie* jest studentem, człowiekiem nie rozstającym się z książkami, jest pisarzem. Im wszystkim moglibyśmy przypisać ten sam lub podobny życiorys, poprzedzający doświadczenie Apokalipsy, która w ostatecznej konsekwencji staje się dla nich kresem możliwości wszelkiego doświadczenia. Pochodzą z dobrych rodzin, byli, być może, harcerzami, odebrali ten sam rodzaj edukacji (dom, szkoła, harcerstwo, kościół, lektury), które streszczały ich powinności do służby ojczyźnie. Karol Lipiński, recenzując *Kamienie na szaniec*, w 1944 w prasie podziemnej pisał o postawie wychowawczej, której

celem jest kształtowanie bohaterów. Polemika z tą postawą wskazywała jej ograniczenia; mimo że bohaterstwo i służba „wymagają poświęcenia i ofiar, stalowej woli i mocnego charakteru”, to redukują osobisty wysiłek, „tak jak redukują świat do Wielkiej Gry czy zawodów sportowych”⁵. „Zawodnik” jest niemniej gotów do absolutnego oddania, pełnego poświęcenia, złożenia życia w ofierze na ołtarzu sprawy.

Ale bohaterowie Wajdy nie mają tego rodzaju wątpliwości, dylematów rozterek moralnych, o których pisze K. Lipiński. Jeśli wahanie i niepokoje przeżywa Jasio Krone z *Pokolenia*, to są one wahaniami innej natury. Maciek upomina się o swoje prawo do życia w imię miłości, a nie dlatego, że przeżył światopoglądowy przełom i zmienił postawę wobec sprawy, której służył. Dopiero w *Pierścionku z orłem w koronie* Marcin podejmuje dyskusję ze ślepym pojmowaniem „żołnierskiej powinności”, ale rozwiązanie, które przyjmuje, od początku jest fałszywe i w ostatecznej konsekwencji także prowadzi do śmierci.

Bowiem bohaterowie Wajdy od samego początku zostali poślubieni śmierci. Jeśli do pewnego stopnia to historia dokonała za nich tego wyboru, oni sami świadomie wybór taki potwierdzili. Powinnością żołnierza jest umrzeć za Polskę, jeśli Polski nie może przed napaścią wroga ocalić.

Przypomnijmy, byli pierwszym pokoleniem II Rzeczypospolitej, a świadomość ich dziadów i ojców nieodwołalnie naznaczona była pamięcią rozbiorów, powstań, nieodzowną gotowością do czynu zbrojnego. Jednym z pierwszych przełomowych wydarzeń w odrodzonej Polsce była przecież wojna z bolszewikami, ponowne zagrożenie niepodległości, cud nad Wisłą. Toteż odbudowujący się kraj wydaje się żyć pod znakiem wojny i konieczności obrony. Wojny, w której siły wroga są zawsze przeważające i która wymagać będzie bezgranicznego bohaterstwa i oddania. Świadomość potoczna wyrażała ten stan ducha na dziesiątki sposobów i na różnych poziomach kultury. Już hymny narodowe głosiły, iż to, co zostało nam zabrane, „szablą odbierzemy”, nieustannie przypominały, iż „nie będzie Niemiec pluł nam w twarz”, bowiem powstanie nasz „oreźny hufiec”, a hetmanił nam będzie duch. W walce na śmierć i życie „twierdzą nam będzie każdy próg”.

Katechizm przykazań małego Polaka związany jest we wszystkich swych punktach z ojczyzną. Winien wierzyć w Polskę, kochać ją szczerze, jest to bowiem ziemia jego ojców zdobyta „krwią i blizną”, pod znakiem białego orła.

⁵ Kael (Karol Lipiński): *Kamienie na szaniec*. „Droga” 1944, nr 2. Cyt. za: P. Rodak: *Wizje kultury pokolenia wojennego...*, s. 99.

Przypomnijmy krótką scenę w szkolnej klasie z *Lotnej*, kiedy młoda nauczycielka, rozpoczynająca dopiero pracę, przygotowuje się do niej, dokonując „próby generalnej” w pustym pomieszczeniu. Píše na tablicy przysłym pierwszoklasistom: „Za co i dlaczego kochamy ojczyznę?”

Nieomal wszędzie tam, gdzie w piosence żołnierskiej pojawia się motyw zobowiązania wobec ojczyzny, wojny, pojawia się też nie tylko możliwość, ale i nieuchronność śmierci. Odzyskanie morza miało dla Polski wielkie znaczenie, toteż mamy je „wiernie strzec”, dostaliśmy rozkaz, by je utrzymać albo „na dnie z honorem leć”.

Kiedy w rzewnej piosence dziewczyna płacze za swym Jasieńkiem, który udał się na wojenkę, to wiadomo od początku, że on na tej wojence musi zginąć. Możliwa jest tylko różnica miejsca – „tam pod lasem”, „w szczerym polu” („Serce weźmie, w dal pobiegnie, potem w szczerym polu legnie”), ewentualnie pod krzakiem kaliny. Wzrok dziewcząt nieodmiennie przyciągać będą „ułani, malowane dzieci”, choć narrator ostrzega, że „ułan niestały”. Tu jeszcze prosi pannę Krysię do mazura, ale myśli tylko o tym, że za chwilę wsiądzie na konia, bo pod lasem już „wrze potyczka, słychać pierwsze strzały”.

Nawet w piosenkach utrzymanych w tonacji żartobliwej, np. „Jak to na wojence ładnie, kiedy ułan z konia spadnie”, żołnierska śmierć należy do codzienności i nikt nie przywiązuje do niej szczególnej wagi („Koledzy go nie żałują”).

Postawy bohaterów Wajdy i płynące z nich zachowania interpretuje się poprzez związki z kulturą wysoką – tradycją romantyczną i Conradowską. Byli niewątpliwie jej spadkobiercami, ale tę tradycję spospolitowała już i strywalizowała codzienność, weszła w niski obieg klechd domowych, przypowieści, piosenek, pism dla dzieci i młodzieży, zachowań imitowanych w grach i zabawach. I frazy, które padają z ust bohaterów Wajdy, są rodem raczej nie z wielkiej literatury, lecz z owej potocznej codzienności – mają w sobie jej naiwny patos, tandetny niekiedy sentymentalizm, uczniowską fanfaronadę. Ci chłopcy, stale zagrożeni śmiercią, skazani na śmierć, nie mający innego wyboru niż śmierć, chcą przynajmniej zademonstrować swoją dla niej pogardę. Postawa straceńca dominuje nad ideą „pięknej śmierci za ojczyznę”, bowiem to wyobrażenie wojny, z którym szli na front młodzi oficerowie *Lotnej*, dalekie jest od rzeczywistości września 1939 roku. A piękno powstańczego zrywu młodych dogorywało w ruinach i kanałach. Ale prawdę o Apokalipsie zna tylko Andrzej Wajda, wpisujący swoich bohaterów w kolejne kręgi wojennego piekła. Oni sami nic o tym nie wiedzą, zwłaszcza, gdy wchodzi w sytuację z tą jedyną wiedzą, że ich powinnością jest walczyć

z wrogiem, a walka ta ma jedną tylko postać – winna być walką z bronią w ręku.

Młodzi bohaterowie Wajdy są wręcz fetyszystami broni – szabli, która okazuje się anachronicznym rekwizytem (bez względu na to, czy kiedykolwiek jakikolwiek oddział szarżował z szablami na niemieckie czołgi), ale przede wszystkim broni palnej. Broń przystoi mężczyźnie, gdy masz broń, stajesz się żołnierzem, broni należy strzec i dbać o nią.

Naiwni, niezdiscyplinowani po żołniersku bohaterowie *Pokolenia* natchmian, gdy tylko Stach ukradnie pistolet, przystąpią do swojej pierwszej akcji. Zamach dokonany w knajpie przypomina rozprawę z westernu. Ale pouczeni przez swego oficera politycznego – Dorotę – chłopcy podporządkowują się rozkazowi.

Wśród powstańców broń jest na wagę złota, każdy pragnie ją mieć, nawet sanitariuszka Halinka, która w końcu też otrzymuje mały pistolecik – narzędzie jej późniejszej samobójczej śmierci.

Szczególny związek bohatera z bronią widoczny jest zwłaszcza w *Popiele i diamentach*. Od pierwszej sceny, w której pojawia się Maciek, poznajemy go jako człowieka z automatem. Do swych przypadkowych ofiar strzela z frenetycznym zapamiętaniem, podobnie jak później do Szczuki. Charakterystyka Maćka jako „człowieka z bronią” (broń pojawia się jako istotny rekwizyt nie tylko w tych scenach, w których robi on z niej użytek) podkreśla stale motyw fatalnego przeznaczenia – pożegnanie z bronią nie jest możliwe. Bohater musi od niej zginąć. Podobnie fatalistyczny motyw pojawia się w *Pierścieniu z orłem w koronie* – Marcin po upadku powstania żegna się z bronią, starannie owija i chowa pistolet w sobie tylko znanej skrytce. Ale w finale filmu, ponosząc klęskę i tracąc zaufanie swych ludzi, Marcin ponownie sięgnie po broń. Tym razem strzeli do siebie.

Uporczywy i znacząco eksponowany motyw broni zaznacza nierozłączność człowieka i rekwizytu. Człowiek posługuje się bronią, ale to ona nim rządzi. Los bohaterów Wajdy zdaje się jednoznacznie sugerować, że nie mogą odłożyć broni (ich wojna się nie skończyła), a ponieważ nie mogą także strzelać do wroga, zwracają ją przeciw sobie. Tragizm losów tego pokolenia eksponowany jest u Wajdy nie tylko w planie retorycznym, w rozwiązaniach o charakterze ogólnym, ale także w mikroogniwach narracji, w operowaniu rekwizytami, w efektach na linii obraz – dźwięk bądź obraz – muzyka, wreszcie w bogato rozbudowanej symbolice.

Wróćmy jednak do chronologii. Nie do kolejności dyktowanej datami powstawania filmów, lecz wydarzeniami historycznymi, w których kolejno mógł brać udział starszy brat Andrzeja Wajdy.

Kronika wypadków miłosnych znalazła się na liście wybranych przeze mnie filmów nieprzypadkowo, aczkolwiek jego bohater nie należy z pewnością do omawianych przeze mnie walczących za ojczyznę „ludzi z bronią”. Przeciwnie, Witek zakochany pierwszą młodzieńczą miłością, nie myśli o Polsce i wojnie, mimo że ta nadchodząca wojna jest w kadrze niemal stale obecna – nieustannie oglądamy manewry wojsk. Inaczej niż w książce Konwieskiego, *Kronika...* kończy się śmiercią pary kochanków, śmiercią przepowiedzianą przez tajemniczego narratora, który zna kształt rzeczy przyszłych. Wajdzie potrzebny był taki właśnie finał nie tylko po to, by uzyskać od początku do końca romantyczny koloryt szalonego uczucia, które przerasta kochanków, ale by śmiercią Witka ogłosić zgon Gustawa (a w perspektywie narodziny Konrada) i koniec pewnego świata. Wybuch wojny to bezpowrotny koniec rzeczywistości kresów lat trzydziestych, świata, do którego już nie ma powrotu, a także koniec bohatera – kochanka żyjącego dla miłości i poprzez nią. To preludium dopisane po latach do Wajdowskiej tetralogii w pewien swoisty sposób ją komentuje, podobnie – choć inaczej – jak *Pierścioneł z orłem w koronie*.

Wojna w *Lotnej* ukazana jest w perspektywie końca tego świata, który jaśnieje wszystkimi blaskami i światłami złotej jesieni, mając w tle Apokalipsę krwi i żelaza ze swym prawdziwym obliczem nowoczesnej, zmechanizowanej inwazji. To właśnie ten świat arystokratycznych dworów, owocujących sadów, czerwonych jarzębin, galopujących koni wydaje się bardziej rzeczywisty, prawdziwszy niż to, co właśnie nadciąga. Wajda posłużył się opozycją taśmy barwnej i wirażowanej, by ukazać grozę hitlerowskiej napaści w konwencji sennego koszmaru, o którym chciałoby się powiedzieć, że nie może dzieć się naprawdę.

Odcięty szwadron kawalerii nie wie, jak toczą się losy wojny do momentu bezpośredniego z nią starcia. Bohaterami Wajdy są „chłopcy malowani”, w świeżutkich jeszcze, jak spod igły mundurach. Wiedzą tylko, że muszą walczyć i chcą walczyć, ale ich zdolność bojowa to kawalerska szarża, malowniczy anachronizm dwudziestowiecznej wojny. Ich żołnierskie marzenie to iść do boju na pięknym, niezawodnym koniu. Toteż wszystkie główne wydarzenia, w których uczestniczą bohaterowie koncentrują się wokół *Lotnej* – wspaniałego konia, ucieleśnienia ułańskiej legendy.

Przesłanie filmu symbolicznie i to na wielu poziomach łączy się z *Lotną*. Gdyby treść filmu pojmować tylko na poziomie dosłownym, miałaby ona w sobie coś absurdałnego – w obliczu nadciągającej zagłady kilku ułanów rywalizuje o konia. Ale jeśli wziąć pod uwagę, że wojnę widzimy tu oczami, nieświadomych jej rzeczywistego wymiaru i oblicza, bardzo młodych bohaterów, ten absurd staje się integralną częścią ich ówczesnego horyzontu

poinformowania. Tak ich wychowano i wykształcono, mają walczyć szablą i lancą. Ich wyobraźnia poza to nie wykracza, bo wykroczyć nie może. Tego, co my widzimy – kosmaru ucieczki na zatłoczonych drogach nie widzą oni, ze strzępów informacji, która dociera do oddziału, nie sposób uzyskać obrazu tego, co dzieje się naprawdę. W tym filmie, skutek takiej właśnie perspektywy poznawczej prawdziwa jest wprawdzie zarówno krew, jak i trupy, ale wojna wydaje się toczyć jakby „na niby”, przekształcona widzeniem tych, którzy w niej uczestniczą. Nim poznanie mogłoby być im dane – zginą bądź, jak porucznik Wodnicki, opuszczą kraj. Wojna była ich prywatną, ułańską przygodą z pięknym koniem.

Lotna uporczywie nazywana jest „białym koniem”, co jak sądzę, ma specjalne znaczenie. W oficjalnej nomenklaturze nie ma takiej maści, a przecież o Lotnej mówią ci, co znają się na koniach. Nazwanie klaczy „białą” nieodparcie przywołuje skojarzenia z zapowiedzią rodem z Apokalipsy: „I ujrysz białego konia”, znaczy umrzesz. Toteż Lotna już samym swym pojawieniem się zapowiada śmierć, nim jeszcze wydarzenia, w których uczestniczy, przyniosą rzeczywistą śmierć komukolwiek. Bieg Lotnej przez łąkę w słonecznym jesiennym dniu, na który patrzą zachwyceni ułani, przynosi im zapowiedź śmierci. Jeśli odczytujemy to przesłanie, wiemy, że zginą, podobnie jak wiemy to o bohaterach *Kanału*, poinformowani przez narratora, że oglądamy ostatnie godziny ich życia.

Wydarzenia związane z Lotną to łańcuch śmierci; koń budzi nienawiść i lęk nowo poślubionej żony podchorążego Grabowskiego, a z czasem zabobonną trwogę ułanów. Rotmistrz dosiada Lotnej po śmierci starego dziedzica, który przekazał oddziałowi umiłowaną klacz. Oficerowie z młodzieńczą fanfaronadą, nieprzystającą powadze sytuacji, losują kolejność dziedziczenia. Przecież wiadomo, na wojence zdarza się, że „ułan z konia spadnie”. Pamiętajmy, że dla nich to wciąż wojenka, którą znają z piosenek, a ciągle jeszcze nie prawdziwa wojna. Mogą sobie więc pozwolić na makabryczny humor. Porucznik Wodnicki mówi do podchorążego Grabowskiego, który wylosował Lotną: „Postaraj się, żebyś nie czekał zbyt długo”. A gdy rotmistrz ginie w szarży i Jerzy dosiada konia, powiada do kolegi, który zazdrości mu także pięknej żony: „Bądź cierpliwy, poczekaj trochę, może dostaniesz obydwie wdowy”.

Podchorąży Grabowski ginie, próbując ratować Lotną, która pobiegła prosto pod nieprzyjacielski ostrzał. Pośrednio, za sprawą Lotnej, ginie też wachmistrz Latoń. Wreszcie Lotna łamie nogę i zostaje zastrzelona. Wodnicki przekracza granicę, dźwigając jak garb siodło po koniu. Tak więc śmierć Lotnej kończy ów łańcuch śmierci, który ułożył fabułę filmu. W jego trakcie dwuplanowe funkcjonowanie Lotnej – w planie rzeczywistym ucieleśnia marze-

nie ułana o pięknym koniu, a w planie konotacyjnym to zapowiedź śmierci – nabiera dodatkowych znaczeń. Lotna symbolizuje to wszystko, co ginie w zetknięciu z nowoczesną wojną, zmechanizowaną cywilizacją, wielką przemianą, po której nic już nie wróci do swej dawnej postaci. Ginie ułańska legenda i zarazem ginie świat, który ją stworzył.

Logicznym ogniwem byłby teraz film o poruczniku Wodnickim, ale Wajda nigdy nie zrobił (nie mógłby zresztą w owym czasie zrobić) filmu o emigrantach walczących za Polskę na wielu frontach II wojny światowej. Kolejne w porządku historycznym (a pierwsze w dorobku Wajdy) jest zatem *Pokolenie*. Film, który spłaca liczne serwituty – socrealizmowi, ówczesnej polityce kulturalnej, powieści Bohdana Czeszki, a przecież oglądany na nowo *sine ira*, pozostaje mimo tych serwitutów filmem znakomitym. Wajda zrobił film o tych młodych ludziach, o których mógł wówczas mówić – z Gwardii Ludowej (późniejszej Armii Ludowej). Dla reżysera akces jego młodych, proletariackich bohaterów do komunizmu nie jest wszakże sprawą najbardziej istotną. Najważniejsza jest ich przynależność pokoleniowa. Kimkolwiek byli, w jakichkolwiek szeregach by nie walczyli, chcieli walczyć z hitlerowskim okupantem, za Polskę i dla Polski. Było to dla nich nie tyle sprawą świadomości patriotycznej bądź klasowej, co sprawą emocji i intuicji. Stach wstępuje do Gwardii Ludowej nie pod wpływem indoktrynacji, lecz emocjonalnego porywu, zachwycony dziewczyną – agitatorką, która zagrzewała do zbrojnego przeciwstawienia się okupantowi.

Historia Stacha wpisana zostaje w klasyczny socrealistyczny schemat rozwoju bohatera, który początkowo nieświadomy swego miejsca i powinności, dojrzewa do roli świadomego bojownika sprawy. Stach dorasta na Woli, w ubogim środowisku, wraz z podobnymi mu kolegami okrada niemieckie transporty. W coraz trudniejszej rzeczywistości życia pod okupacją próbuje realizować podstawowy obowiązek zagrożonej społeczności – stara się przetrwać. A więc zabezpieczyć byt sobie i bliskim, znaleźć pracę i zdobyć *kennkartę*. Ale to wkrótce przestaje wystarczać. Wajda pokazuje jak spotykają się dwa impulsy: narastające przeświadczenie, iż trzeba podjąć walkę oraz męska godność, która każe zrobić użytek z broni. Współczynnik indoktrynacji, choć obecny w filmie (mistrz Sekuła udziela Stachowi podstawowej lekcji ekonomii marksistowskiej, Dorota poucza o zasadach konspiracji i dyscypliny), nie wydaje się odgrywać roli decydującej. Chłopcy nie tyle politykują, co rwą się do czynu, chcą walczyć. W rozmowie z Dorotą nowicjusz Stach niewiele ma do powiedzenia. To ona dysponuje argumentami, on jej mówi, że po prostu czuje, co powinien robić. I to jest w moim przekonaniu najważniejszy klucz do zrozumienia postaw pokolenia i wyborów przez nie dokonywanych, o których mówi w swoich filmach Wajda.

Stach niewiele (albo zgoła nic) wie o przyszłej Polsce, dla której walczy, jego działaniami kieruje instynkt. Przyznaje się do lęku, do tego, że strachem przejmują go myśli, iż mógłby nie dożyć końca wojny, ale – jak dla tych wszystkich młodych ludzi – złożenie życia w ofierze jest dla niego powinnością, przed którą nie można się uchylać. Jego towarzysze walki giną, Dorotę zabiera gestapo, ale Stach, świadomy tego, co grozić może jemu samemu i dowodzonej przez niego grupie, wprowadza kolejnych młodych ludzi w szeregi organizacji.

W przeciwieństwie do filmów, o których była mowa, a których bohaterowie stali u progu nowego dla nich doświadczenia wojny i pracy konspiracyjnej, w filmach kolejnych znajdują się oni w sytuacji diametralnie różnej. Doświadczenie determinujące ich los mają za sobą: powstanie dogorywa (*Kanał*), wojna się skończyła (*Popiół i diament*, *Pierścienek z orłem w koronie*), obóz koncentracyjny został wyzwolony przez Amerykanów (*Krajobraz po bitwie*). Ale ten wspólny mianownik nie zrównuje ich postaw, bowiem zawsze pozostaje jakiś rys wyróżniający.

Bohaterów *Kanału* poznajemy na kilka godzin przed śmiercią. Ta informacja, uzyskana na samym początku, sprawia, że w naszym odbiorze pozostają oni w wiecznym „teraz”, nie mogą mieć bowiem żadnej przyszłości. Co więcej, oni sami, choć przecież tego nie wiedzą, zachowują się tak, jakby przyszłości nie było i być nie mogło. Jedyne postaci od początku nacechowane w oczach widza negatywnie – sierżant Kula i porucznik Mądry zdradzają się z troską o ratowanie własnej skóry. Sierżant, by przyspieszyć odwrót kanałami, wprowadza w błąd dowódcę, informując, że oddział podąża za czołówką, choć tak nie jest. Mądry krzyczy, że ma dla kogo żyć, ujawniając zakochanej w nim dziewczynie, że jest żonaty i ma dzieci.

Młodzi bohaterowie *Kanału* – pokolenie z rocznika 1921 – wiedzą, że powstanie musi upaść, że są okrażeni i jakiegokolwiek dalsze działania nie mają żadnego militarnego znaczenia, a trwanie na placówce nie ma żadnego sensu. Broniąc się dalej, mogą tylko zginąć, bez jakichkolwiek szans ocalenia. Ale oni chcą walczyć dalej. „Przynajmniej upuścimy im (Niemcom – A.H.) jeszcze trochę krwi” – powiada zuchowato podchorąży Korab do swego dowódcy, jak gdyby zgodnie z wpojoną mu zasadą: „twierdzą nam będzie każdy próg”. Wtedy właśnie dowiadujemy się, że ma 23 lata. „W tym wieku nie ceni się życia” – odpowiada mu porucznik Zadra, o jedną generację starszy i w pełni świadomy tragicznego bezsensu zarówno dalszej walki, jak i samego powstania. Jego młodzi podwładni tylko na wyraźny, szorstko sformułowany rozkaz schodzą do kanałów, co umożliwia odwrót. Gdyby decyzyja zależała od nich, nie opuściliby posterunku i zginęli co do jednego w niczem już, jego zdaniem, nie służącej obronie. Odwrót cuchnącymi kanała-

mi wydaje się im niegodny, jak zresztą w ogóle każdy odwrót; dla nich to akt zdrady wobec tych, którzy zginęli. Myśl o tym, że nie mogą już walczyć i pozostaje im troska o ratowanie życia jest nie do przyjęcia, nie godzi się z ich pojęciem honoru. Szlachetniej i piękniej byłoby zginąć. I tylko Zadra reaguje bólem i gniewem wobec takiej ewentualności, on chce ocalić swoją kompanię. Kiedy podechoraży Marcin z *Pierścionka z orłem w koronie* mówi do swego młodocianego podwładnego, że powstanie nie osiągnęło swego celu, ten mu odpowiada z dumą, iż cel powstania został osiągnięty, ponieważ pokazaliśmy światu, jak giną Polacy.

To był właśnie etos pokolenia, które gdy chwyciło za broń, mogło tylko zwyciężyć lub zginąć. I rzeczywiście bez wahania i lęku „na śmierć szli po kolei...”

Zapewne było to w znacznej mierze bezrefleksyjne, stanowiło część naturalnego porządku rzeczy, wobec którego każde inne możliwe zachowanie jawiło się jako zdrada. Nie było w tym ponurego patosu hymnów, raczej junacka fantazja poddanych „pani wojenki”, która ich wiedzie do tańca ze śmiercią. „Taniec” jest przecież ulubioną metaforą żołnierskiej piosenki („do tańca grają nam, granatów, stenów szczęk”, „a teraz śmierć nam może do tańca grać”), wywodzącą się z nader odległej tradycji „tańca śmierci”.

Bohater *Popiołu i diamentu*, Maciek Chelmiński, dźwiga na sobie ciężar tragicznego przeznaczenia, ale wydaje się nie być w pełni tego świadomy. Mimo że ma za sobą doświadczenia partyzantki i powstania, jest nadal bardzo młody, niedoświadczony, a raczej doświadczony jednostronnie, co oznacza oswojenie ze śmiercią. Sens walki, którą prowadził, był dla niego, dopóki trwała wojna, absolutnie oczywisty. Jak całe jego pokolenie ufał i wierzył, a nie pytał, nie roztrząsał, nie wątpił. Teraz, u progu wyzwolenia jeszcze nie wie, że przed nim i takimi jak on zamknięte są wszystkie drzwi, z wyjątkiem drzwi więzienia. Wie jednak, że idąc dalej drogą żołnierskiego obowiązku, zmierza ku śmierci.

Maciek jest więc przede wszystkim uwikłany w wybór między życiem i śmiercią, a właściwie w niemożność dokonania takiego wyboru na własną rękę i na własny rachunek. Ściśle rzecz biorąc, istnieje szansa na dokonanie wyboru, ale w wyznaczonym przez Maćka kodeksie honorowym jest to zdrada. Maciek musiałby przedtem zostać zwolniony z żołnierskiej przysięgi i usiłuje to wymóc na Andrzeju, tłumacząc mu przemianę, jaką przeżył pod wpływem miłości. Andrzej nie używa terminu zdrada, ale nazywa jego zachowanie dezercją. Są żołnierzami Polski podziemnej, sami z narzuconą im wojną, którą przyjęli jako swoją.

Gdy w głośniejszym scenie z zapalonymi lampkami spirytusu Maciek i Andrzej wspominają nieżyjących przyjaciół, mówią o tym, iż oczekiwano od

nich, żeby zginęli i nic się nie zmieniło, bo ginąć będą nadal – „stać nas na to”, jak powiada w pewnym momencie Maciek.

W *Pierścionku z orłem w koronie* Wajda raz jeszcze wraca do tych bohaterów i dramatu dokonywanych przez nich wyborów. Podchorąży Marcin zachowuje się dokładnie tak, jak nie zachował się Maciek. Odmawia wykonania rozkazu. Jest jednak pewna, istotna różnica. Maciek ratowałby jedynie własne życie i szukał miejsca w nowej rzeczywistości jedynie dla siebie, Marcin chce ratować niedobitki swego ocalałego z powstania plutonu, zrobić coś, żeby oni mogli mieć jakąś przyszłość. A więc, co zrobiłby Korab, gdyby nie zginął, co stałoby się z Maćkiem odmawiającym podporządkowania się przełożonym?

Przypomnijmy, że wcześniej próbował odpowiedzieć na to pytanie Witold Lesiewicz w *Roku pierwszym*. Reżyser ukazuje konfrontację komunisty, Łukasza Otryny, obejmującego posterunek milicji w zapadłym zakątku Lubelszczyzny, z oddziałem Armii Krajowej, pod dowództwem kaprała Dunajca. Przedstawiają się jako żołnierze Unii Ludowej, fikcyjnej organizacji lewicowej. Mają dość wojowania, chcieliby wrócić do normalnego życia. Pozornie nie ma powodów, by ten zamiar się nie powiódł. Ale Otryna im nie ufa, każe śledzić i w rezultacie doprowadza do tego, że podwładni Dunajca uciekają do lasu, do oddziału NSZ (Narodowych Sił Zbrojnych), a sam Dunajec popełnia samobójstwo. Otryna wytropił więc i zniszczył wroga, który nie chciał być wrogiem, ale mu na to nie pozwolono.

Podchorąży Marcin jest tym wśród bohaterów Wajdy, który rozumie samodzielnie i podejmuje grę na własne ryzyko i rachunek. Widzi trzy możliwe rozwiązania – dalszą walkę zbrojną, którą porównuje do porywania się z motyką na słońce, przyczajenie się gdzieś w zaciszu i wreszcie kamuflaż, umożliwiający znalezienie sobie miejsca w nowo tworzącej się rzeczywistości. Chciałby, żeby jego podwładni zamiast trafić do więzienia, mogli żyć normalnie, pracować, na przykład budować mosty i leczyć, bo przecież to można robić w każdym ustroju.

Marcin przyjmuje, że uda mu się przechytrzyć przeciwnika, że w podjętej rozgrywce jest partnerem, od którego działań i zachowań coś zależy. Przypadek sprawia, że wychodząc po cywilnemu ze zburzonej Warszawy, pomaga młodemu żołnierzowi Armii Ludowej. Sądzi, że istnieje między nimi, młodymi, jakieś przymierze, dług wdzięczności i że Tatar pomoże teraz jemu i jego kolegom. Wydaje mu się, że deklaracja życzliwej neutralności wystarczy i Tatar zadowolony się oświadczeniem, iż „zrozumieli bezsens pewnej polityki”. Łudzi się, że możliwe jest porozumienie z Kosiorem z Urzędu Bezpieczeństwa, któremu wolałby wierzyć, bowiem tylko ewentualna szansa dogadania się z nową władzą nadawałaby sens jego wallenrodowskiej misji. Po Jał-

cie wiadomo już, że nie uda się po prostu przeczekać, aż zachodni sojusznicy uwolnią kraj od nowego okupanta. Ale Marcin szuka nadal wariantu innego niż podporządkowanie, próbuje zachować czystość intencji i mimo że wie coraz więcej o otaczającej rzeczywistości, próbuje jeszcze wierzyć „w możliwość schizmy narodowej, którą miałby uprawiać Kosior, w porozumienie między Polakami nad głowami Rosjan”⁶. Marcin sądzi, że to on prowadzi grę, długo nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest „rozgrywany” i w swojej roli podwójnego agenta dla obu stron niewiarygodny. Zwłaszcza, gdy w efekcie jego działań dowództwo AK zostaje aresztowane i przekazane Rosjanom. Marcin nie zna, bo znać nie może, mechanizmów działania systemu i jego perfidnych sposobów wikłania w swoje gry ludzi kompletnie tego nieświadomych. Rezultat „paktu z diabłem” jest taki, że Marcin może albo pójść na współpracę z Urzędem Bezpieczeństwa na warunkach przez urząd dyktowanych, albo...? Wydaje się, że po odmowie podpisania „lojalki” może go tylko czekać więzienie, ale odchodzi, przez nikogo nie zatrzymywany. Nie ma dla niego żadnej drogi do normalnego życia, nie ma też powrotu – koledzy już mu nie ufają. Marcin, podobnie jak Dunajec, wybiera samobójczą śmierć, jedyne dlań możliwe honorowe rozwiązanie.

Jedynie *Krajobraz po bitwie* wydaje się sugerować, że dla wypalonego wewnętrznie, pozbawionego wszelkich złudzeń bohatera, istnieje szansa odrodzenia, że po najokrutniejszym z możliwych doświadczeń – doświadczeniu obozu jest jeszcze życie, które może być normalne.

Tadeusza poznajemy po wyzwoleniu obozu. To bohater wzięty z opowiadań Borowskiego, ale zarazem jakby i sam Borowski. Jeśli postać autora rzutujemy na film, co dla Czytelników jego prozy jest w pewnym sensie nieuniknione, wówczas optymizm finału zaćmi mroczne memento – Borowski popełnił samobójstwo.

Koledzy mówią o Tadeuszu „inteligencik”. Drobnym, przygarbionym, w okularach, niemającym za sobą żadnej bohaterskiej przeszłości, pisze wiersze, których się wstydi przed kolegami. Wydaje się troszczyć tylko o książki, za pomocą których tworzy sobie rodzaj azylu, odgradza się od swoich towarzyszy murem nie do przebycia.

Pisząc o *Krajobrazie po bitwie* i postaci Tadeusza, można brać pod uwagę różne aspekty losu dipisa, ale z mojego punktu widzenia szczególnie interesujący jest ten, który sam bohater łączy z polskością.

Po wyzwoleniu obozu, przetrzucani z miejsca na miejsce, pod kontrolą Amerykanów, ludzie tacy jak Tadeusz czy też ściślej – ludzie w jego sytu-

⁶ K. Wajda: *Wojenna literatura Wajdy*. Maszynopis pracy magisterskiej w archiwum IP UJ, s. 119.

acji znajdują się „nigdzie” – sami nie zdecydowali się ani na emigrację, ani na powrót do kraju, nikt też nie zdecydował tego za nich. Biernie tkwią w bezruchu.

Spotkanie z Niną, emocjonalny wstrząs, powrót do możliwości doznawania normalnych ludzkich uczuć oznacza dla Tadeusza wyzwanie. Nina chce, aby uciekli z obozu, wyjechali na Zachód, rozpoczęli normalne życie ludzi w ich wieku – będą studiować, realizować swoje dawne marzenia. Tadeusz ma jednak świadomość, że nie potrafi żyć na jakimś przysłowiowym paryskim bruku. Może opanować język, wpisać się w jakieś odmienne struktury egzystencji, ale co zrobi ze swoją polskością? Nie tylko po prostu urodził się Polakiem, ale jest stworzony z tego, co polskie. Jest poetą, człowiekiem obdarzonym instynktem twórczym, którego żywiołem, nieodzownym do życia jak powietrze i woda jest język polski. Przeraża go perspektywa zostania emigrantem. O czym będę pisał i dla kogo? – pyta Niny. Być sobą, realizować siebie jako człowiek i twórca, to znaczy być Polakiem. Czyli dzielić polski los, jakimkolwiek by nie był. Tadeusz w finale filmu wraca do kraju, choć nie wie, jak tam naprawdę jest i co go może spotkać. I po raz kolejny w perspektywie, którą film przekracza, ostateczną odpowiedzią jest śmierć.

Pokolenie, o którym robił swoje filmy Andrzej Wajda, było naprawdę pokoleniem straconym, w sensie jak najbardziej dosłownym. Wiemy, jak wielu zginęło, jak wielu zostało zniszczonych i zmarnowanych, a inni, ci, którzy przeżyli, wiedli egzystencję godną pożalowania. Wyobrażenie o niej daje Wajdowski bohater *Miłości dwudziestolatków* – Chełmicki, który został inkasentem z gazowni.

Wajda przejmująco pokazał tragedię tego pokolenia. Nie mówił o tych, którzy naprawdę zostali budowniczymi, lekarzami, poetami, kompozytorami czy reżyserami filmowymi. Ta historia jest chyba jeszcze trudniejsza do opowiedzenia. Nie ma w sobie heroicznej prostoty tej pierwszej⁷.

Prof. dr hab. Alicja Helman – autorka kilkunastu książek poświęconych teorii i historii filmu m.in. *Rola muzyki w filmie* (Warszawa 1964), *Dźwięczący ekran* (Warszawa 1968), *Z tajemnic X Muzy* (Warszawa 1968), *Akiro Kurosawa* (Warszawa 1970), *Filmy kryminalne* (Warszawa 1972), *Filmy sensacyjne* (Warszawa 1974), *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej* (Warszawa 1978), *Przedmiot i metody filmoznawstwa* (Łódź 198),

⁷ W artykule wykorzystano jako cytaty fragmenty wielu polskich piosenek żołnierskich, ludowych z okresu ostatniej wojny, ale także wcześniejszych. Są one ujmowane w cudzysłów, ale nie są lokalizowane. Reprezentują potoczny stan świadomości Polaków, którzy w większości znają przynajmniej po jednej zwrotce i refreny tych piosenek — przypis redakcji.

Historia semiotyki filmu (Warszawa 1991), *Słownik pojęć filmowych* (Wrocław 1991) oraz kilkudziesięciu artykułów w tomach zbiorowych, antologiach i czasopismach. Ponadto jest redaktorem lub współredaktorem wielu prac zbiorowych. Prace Autorki mają charakter przełomowy, wprowadzają nowe propozycje w obszarze interpretacji dzieła filmowego, czego przykładem jest postulowana „antropologizacja” filmoznawstwa. Przed laty pracowała w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego. Aktualnie profesor w Uniwersytecie Jagiellońskim.